

# 『津国女夫池』寛保二年の上演

—— 第四の節事「新御殿ねみだれ髪」の舞台について ——

谷 口 博 子

一、はじめに

二、寛保二年再演時の上演背景

三、初演時「千畳敷」の舞台について

四、寛保二年再演時「新御殿」の舞台について

五、「新御殿」の舞台における付舞台での演技・演出

六、おわりに

寛保二年再演時出版の修訂板は、原作『女夫池』にはない固有の本文を有する。修訂は、好評を博した第四の節事「千畳敷」に限定されており、「千畳敷」の舞台の変更が想定される。まず再演時の上演背景及び初演時「千畳敷」の舞台自体が当時では先駆的であったことを確認し、次にそれとの相違に注目して「新御殿」の舞台について検証した。「新御殿」の舞台は、「千畳敷」の舞台とは異なり、多段の手摺舞台によるからくり舞台であり、通常人形を遣う手摺舞台は千畳敷のからくりのために使用し、一方人形の演技はすべて付舞台で行っていた。また付舞台では増補場面として、二河白道の「へ水」と「へ火」のからくりを新たに仕掛け、「新御殿」を象徴する演技として、恋の恨みの「女の一念」で、女の怨霊が逆立ちするからくりを取り込んだ。竹本座は竹田からくりの技術を応用駆使し、観客の予想や期待を踏まえ、一方ではそれを覆しつつ斬新な舞台を作り上げていた。

## 一、はじめに

享保六（一七二一）年二月十七日大坂竹本座初演、近松門左衛門作の浄瑠璃『津国女夫池』（以下『女夫池』）は、三好長慶らの謀反で一旦は滅亡した足利家を、將軍義輝の弟義昭（慶覚）らが再興する物語である。第四の節事「千畳敷其世かたり」（以下「千畳敷」）は、千畳敷の大からくりが仕掛けられた最大の見せ場であり、慶覚が還俗し足利家再興を決意する夢の場である。好評を博したため同年京と大坂で早々に歌舞伎化され、寛保二（一七四二）年四月十七日竹本座再演時は『室町千畳敷』（以下『千畳敷』）へと外題替えし、初演以後二十年余りを経過してもなお評判を有していた作品である。<sup>2)</sup>

『女夫池』には、近世を通して初演、寛保二年再演、宝暦七（一七五七）年十月竹本座京都興行の三回の通し上演に関わり、初演以後約六〇年間に、京・大坂・江戸の三都で計十五回の出版があり、六種の浄瑠璃本が存在する。<sup>3)</sup>その内、原作『女夫池』にはない固有の本文を有する寛保二年再演時出版の修訂板が注目される。修訂は、『女夫池』の本文全体に亘るものではなく、評判を取った第四の節事「千畳敷」に限定され、節事の題名変更、語句変更、本文増補であり、内容の変更を伴い、「千畳敷」の舞台の変更

が想定される。それは舞台に関わって語句が変更された箇所があることから明白である。

評判の舞台の変更は、竹本座にとって大きな決断であったはずである。本稿では「千畳敷」の舞台がどのように変更されたのか検証し、竹本座の舞台の工夫を明らかにする。

## 二、寛保二年再演時の上演背景

まずその上演背景を明らかにする。当時上方浄瑠璃界は、暗く地味な曲風の竹本座播磨少掾の「西風」と明るく華やかな曲風の豊竹座「東風」とが並立しており、互いに張合うことで隆盛していた。しかし立作者文耕堂を失っていた竹本座は、上演作のすべてを書下ろしで制作するには厳しい状況下にあり、座本の竹田出雲が若手作者との合作、出雲単独作、あるいは当りを取った旧作の再演などにより対処していた。一方豊竹座は為永太郎兵衛を立作者に同年三月三日初演『百合稚高麗軍記』（以下『高麗軍記』）で繁昌しており、油縁斎貞柳の高弟で柳門として活躍する狂歌師栗柯亭木端は、次のような狂歌を詠んでいる。

竹本ひいきをするもの来りて、豊竹方は高麗軍記といふ浄瑠理のはやるに竹本はふるき千畳敷の浄るりを出し、ことに此度はうしろをうちぬかざれば繁昌いかゞあらんといふに

高麗軍にひけをとらじと此度はせんちやうにうしろみ  
せずや有けん

この歌は、貞柳の十三回忌追善集『狂哥月の鏡』（延享三（一七四六）年序<sup>5</sup>）に所収され、豊竹座『高麗軍記』の隆盛に竹本座『千畳敷』が対抗したことを詠む。

しかし当時竹本座は、二月十四日に、竹田小出雲・三好松洛合作の『花衣いろは縁起』（以下『いろは縁起』）で初日を開けている。文耕堂不在以後初の新作であり、『高麗軍記』と対抗したのは上演中の『いろは縁起』のほずである。『いろは縁起』は浄瑠璃本が出版されており、最短でも初日より約五十日以上、つまり四月上旬までは続演したことは慥かと言え、宝暦九（一七五九）年八月刊浄瑠璃評判記、歎操山人『竹本不断桜』にも「上上 切のせつほうはあいらしいモロコ」とある。つまり決して不入りではなく『高麗軍記』にも対抗できていたと推察される。にも関わらず四月十七日初日の、しかも旧作の改題上演である『千畳敷』が『高麗軍記』の対抗相手であるのは、『高麗軍記』の人氣に『いろは縁起』は押され気味で、そのため代りに『千畳敷』が追って攻勢をかけたからではなからうか。その様を木端は「ひけをとらじ」「うしろみせず」と詠んだのであろう。「うしろみせず」とは「背後を取らせない」との意味である。前書及び歌の内容からも木端は、

この歌を『千畳敷』の上演中に詠んだと推察される。<sup>8</sup>

『高麗軍記』は、中世の幸若舞曲や説経以来、浄瑠璃にも歌舞伎にも人氣の演目である「百合若物」である。前書に「はやる」とある程に、人氣も相当に高かったであろう。強い危機感のもと竹本座は、『千畳敷』へ演目を変更することを決断し、最も効果的な方法として評判の高い『女夫池』第四の節事「千畳敷」を選び、急遽修訂を加え、初演時とは異なる舞台であることを改題によって想起させつつ、上演したと想定される。修訂の目的は新奇の趣向の追加であり、対抗する豊竹座『高麗軍記』の舞台を見据えたものである。竹本座の構想は、評判の千畳敷のからくりで確実に観客を獲得し、次に新奇の趣向で豊竹座との対抗姿勢を明確に打ち出すことによって観客の興味を惹きつけ、より多くの集客を狙ったものと思われる。

両作品の初演日に一箇月半ものへずれ<sup>9</sup>があるのには、このような事情が推察される。

### 三、初演時「千畳敷」の舞台について

次に初演時「千畳敷」の舞台について確認する。「千畳敷」は慶覚の夢見の場であり、そこには非業の死により成仏できない五人の怨霊、三好長慶の謀反により殺害された將軍義輝、その愛妾で新御台として興入れし浅川藤孝に殺

害された元九条の傾城大淀、大淀のため義輝の寵愛を失い、殺害された三人の妾、梅枝・初雪・白菊らが彷徨っている。舞台では、仲睦まじく戯れる義輝と大淀に對し、三人の妾たちが嫉妬妄執の愛憎劇を展開する。出遣いで演じられ、五人の人形遣いによる五体の怨霊の転変する絡みが見せ場である。

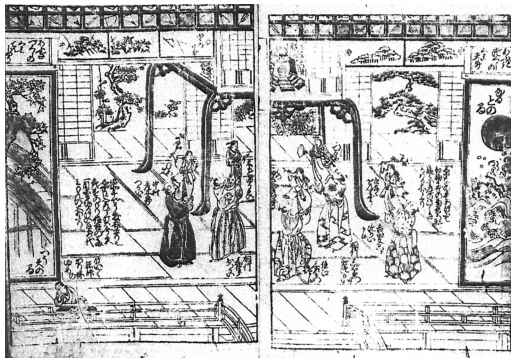
では好評を博した千疊敷のからくりとはどのようなものであったのか。鎌倉恵子氏は「豪華な御所を背景に大淀に殺された女達の怨霊が現れ、義輝と大淀をさいなむ一方で四季折々の景色が次々と転換する、大からくりの見せ場」と述べ、近年では山田和人氏による「舞台装置としてのからくり」が詳細であり、絵巻を元に次のように述べる。

その幾重にも設けられた障子の開閉によって、その奥の景色が次々に変化してゆくところが千疊敷の大飾りであった（「此所千でう敷大かざり也しやうじをひらけば今宮ゑびすのもり住吉のはま一目に見ゆるけいき前代みもんの大あたり」「しやうじのたてあきにて紅梅まぜの菊雪の松段々に庭のけしきかはる大からくり」。さらに、扇尽しの組み天井が目え隠れし、袋戸棚も開閉して変化しようである。また、高殿の障子の開閉による変化も想定される。その後、この千疊敷の大飾りは、引き幕を引かずに元の人形舞台に戻った

（「此所千でう敷の大かざり引まくひかずたちまちもとの人形ぶたいの草村と成大からくり」。からくりが舞台装置として組み込まれて、一場を構成している大掛りな舞台演出がうかがえる。（傍線谷口・以下同）

「」内の文言が初演時絵尽中の書入れであり、【図一】が「千疊敷」の舞台図である。一面の大広間であり、手摺舞台（定式舞台または本舞台）から手摺をすべて取り払った広々とした舞台である。それは「千疊敷の大かざり引幕引かずたちまち元の人形舞台の草村と成」の文言から次の場面が「元の人形舞台」、つまり手摺舞台であることに明らかである。

山田氏の論考から、大広間全体に設置された障子や襖、袋棚や組天井など、開閉できるものがすべて何ら



図一 『女天地』初演時絵尽  
（『近松全集』第十七巻より転載）



かの形で開閉し、「今宮多びすのもり」や「住吉のはま」などの壮大な景を四季折々の景色と共に次々に見せる仕掛けであり、広々とした舞台は、横の広がりだけでなく奥行を生かすことで遠近の演出が実現でき、鎌倉氏が「スベクタクル」と述べる舞台を実現できたと推察する。遠近は、襖や障子を次々に開けてゆくことで演出されたのであろう。それは正徳二（一七一二）年初演近松作『夕霧阿波鳴渡』の改作の最終段階である文化五（一八〇八）年江戸中村座『廓文章』で、伊左衛門が夕霧をのぞきにゆく場面における、襖を何枚も何枚も開けてゆくところを見せる約束の型が、奥深く入ってゆくことを意味していることと同様である。<sup>⑪</sup>つまり原理は、ものの開閉である。

「千畳敷」の舞台図は岩波書店刊『近松全集』第十七巻所収図と朝日新聞社刊『近松全集』第十二巻所収図が、現時点で確認されるすべてであり、皆【図一】に同じ構図である。この構図が「千畳敷」の舞台についての当時の共通認識であり、初演時絵尽は、実際の舞台を表していると言える。

ではここで論証に用いる絵尽について述べておきたい。浄瑠璃絵尽は、絵を主体とし、紙数十丁前後の半紙本の小冊子で、上演内容を簡便に紹介する。浦部幹資氏『浄瑠璃

絵尽所在目録<sup>⑫</sup>によると、正徳四（一七一四）年から慶応二（一八六六）年まで存在が確認できる。浄瑠璃正本が上演後の出版であるのに対し、絵尽は上演前の予告出版物であり、そのため実際の舞台と齟齬する場合がある。祐田善雄氏は、「絵づくしが研究の対象として取上げられる実質的価値は上演の舞台に存する。絵づくしの本質的価値が真に発揮できるのは依存性にある。（中略）本来の使命は自律性を持たないものと思ふ。これが番附や正本の補助的存在として意義を有するのであり」と述べ、神津武男氏は、「絵尽の資料的性格を「当該興行の制作者側が考えた見所・見せ場を描き伝えるもの」と表現することができだろう」、「通し本は、番付や絵尽が事前出版物であることと対をなす存在である」と位置づける。つまり絵尽は、興行の見所・見せ場を描き、実際の上演舞台を検証する資料として有効であるが、正本（通し本）とセットで用いるべき資料であると言える。

以上を念頭に、絵尽に描かれた「千畳敷」の舞台図の典拠について考える。

初演時絵尽序の「室町殿の千畳敷をかざりうつす」との文言から、「千畳敷」の舞台は足利幕府三代將軍義満が造営した將軍の邸宅である〈室町殿〉である。内裏を意識しその直近の西北の方角、元仙洞御所の敷地に造営された豪

邸であり、賀茂川の水を引いて造営され、伊勢万助貞春の「室町殿屋形私考」（寛政元（一七八九）年著<sup>15</sup>）によると「大門」「屏重門」「御会所（客殿）」「寢殿（御主殿）」「帳臺構（高殿）」などを備えている。『女夫池』本文に「棟門唐門塀中門。九十五間の遠侍大書院の障子押開け。釣殿記録所渡り殿唐木。作りの千畳敷」（第四）とあるのも、このような室町殿に拠るのであろう。この内、千畳敷の大広間は、この場が義輝と女たちとの愛憎劇であることから私的な間である「寢殿（御主殿）」と推察する。「寢殿」の項には、「主人の居間と云心敷」、「主殿は寝間なる心にて寢殿とも云」とあり、また高殿は、「帳臺構」の項に「此所主人の寢所なり。三光院殿記主殿の間に有<sub>二</sub>帳臺構<sub>一</sub>云々」、「帳臺は高き所ゆへ高殿ともいふなり」とある。以上の記述に、千畳敷の大広間に高殿がある舞台が想起されよう。『女夫池』本文には慶覚の言葉として「御殿くゝを行き巡る高殿。ヤ是社先君平日の御座の間よ」とある。「室町殿屋形私考」は初演より六十八年後の著であるが、「千畳敷」の舞台が実際の室町殿に拠っていることを示唆している。京に住み、後水尾院の弟である一条恵観などの公家に仕えた近松であれば、容易ではなかったろうか<sup>16</sup>。

次に人形遣いでは、五体の人形の出遣いは本舞台で行わ

れ、付舞台上の慶覚人形は置かれたのみで演技はしていない。

付舞台とは、手摺舞台の前方に設置された平舞台で、出語り・出遣いなど口上を伴う特殊演出の場合に使用し、元禄七（一六九四）年以前、元禄初め頃大坂竹本座で始まったとされ、元禄末頃には常設化される。享保中末期は舞台が大掛かりとなり、本格的な舞台装置へと変わってゆく時期である。手摺舞台と付舞台を通しての演技が行われ、舞台も両者連続し大道具なども手摺舞台から付舞台にかけて作られてくる。「千畳敷」の舞台は、このように両者が一体化した舞台であり、【図一】では千畳敷の大広間の前方の縁が付舞台である。縁と大広間の間の敷居が、現実と夢との境であり、現世と死後の世界との境界に当る。怨霊である人形は現実の時間である付舞台には出てくることはなく、出遣いは付舞台で行われるという通常の方法をここでは逆転させている。

【図二】は、慶覚が夢から醒めた場面である。本文には「慶覚はつと御目をさまし見れば夢共面影は」とあり、千畳敷の大広間は人形たちと共に消える。注目は先にも引用した書入れの「引幕引かず」という言葉である。引幕とは、舞台と観客とを区切る幕であり、通常場面の変わり目での場面のためのからくりの仕掛けを観客に見られないために

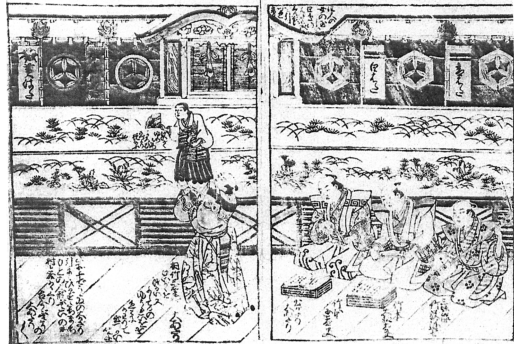
此所千でう敷の大かざり  
引まくひかずたちまち  
もとの人形ぶたいの草  
村と成からくり

古今ぶさうの

大あたりく

引く。その引幕を引かないことで、観客の眼前でのまたたく間の舞台転換を実現し、舞台転換そのものを大からくりの見せ場としたのである。観客にとって予想外の演出は、逆に観客を舞台に惹き付け、「古今ぶさうの大あたりく」と大当りを取った。手摺舞台の手摺は、比較的簡便に取り外しが可能であったが、逆に容易に取り付けることもまた可能であったと言える。

【図二】では、上手（右側）から三味線の竹沢弥七、太



図二 『女天池』初演時絵尽  
（『近松全集』第十七巻より転載）

夫の竹本大和太夫・竹本国太夫が出語りをし、中央で桐竹三右衛門が慶覧の出遣いをしている板敷の床が、付舞台である。手摺は二段だが、人形が出ていないためどちらが本手摺かは不明である。一番後ろが背後幕で、中央には太夫座があり、竹本座の鞠挟の内に篠の丸の紋の紋幕が見える。一方豊竹座では、享保期の舞台の基本図としてしばしば引用される享保十一（一七二六）年四月の『北条時頼記』第五の切「雪の段」における、付舞台から手摺舞台にかけて一面雪景色の本格的な舞台装置と出語り出遣いが評判を呼び、翌享保十二（一七二七）年閏正月まで続演したことが西沢一風の『今昔操年代記』（享保十二年正月刊）に見えるが、「千畳敷」の舞台はそれより五年も早い。つまり「千畳敷」の舞台自体、先駆的であった。では寛保二年「新御殿」の舞台は、このような「千畳敷」の舞台とは何が違うのか、相違点に注目して考察する。

#### 四、寛保二年再演時「新御殿」の舞台について

「新御殿」の舞台について言及したものとして先に引用した木端の狂歌が挙げられる。次にその詞書を再掲する。竹本ひいきをするもの来りて、豊竹方は高麗軍記といふ浄瑠璃のはやるに竹本はふるき千畳敷の浄るりを出し、ことに此度はうしろをうちぬかざれば繁昌いかゞ

あらんといふに

内容は、豊竹座『高麗軍記』と竹本座『千疊敷』の上演について、竹本座鼯鼠の者が本端の所に来て、「豊竹座では高麗軍記で流行っているというのに、竹本座は古い千疊敷の浄瑠璃を出し、特に今回は、後ろを打ち抜かなかつたので繁昌のほどはどうなのだろう」と心配している。鼯鼠の者は、当然初演時の「千疊敷」の舞台を知っており、また今回も豊竹竹本双方の舞台を見ている。その上で、『千疊敷』は旧作の再演であり、しかも「千疊敷」の舞台が、初演時とは違った舞台であったことを心配しているのである。

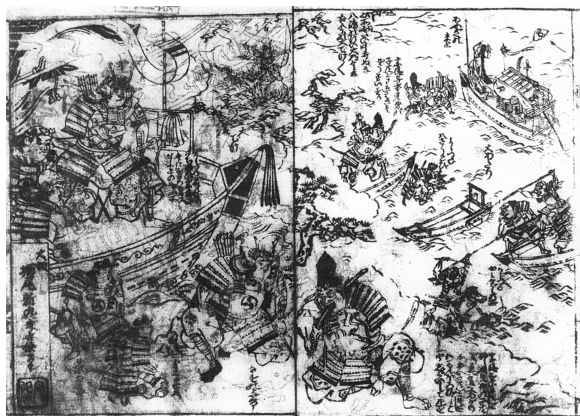
本稿が注目するのは、詞書の傍線部「此度はうしろをうちぬかざれば」という文言である。言うまでもなく鼯鼠が問題にしているのは、上演の成否を左右する千疊敷のからくりの、「新御殿」の舞台である。これについて「うしろをうちぬかざれば」という。「此度」とは寛保二年の上演を指し、この文言は初演時と比較しての言葉である。つまり初演時は後ろを打抜いており、それは手摺舞台から手摺を取り外した舞台であった。

ではどのような舞台を、後ろを打抜いた舞台と言うのであろうか。「打ち抜く」という語に注目して検証する。

1、舞台における「打ち抜く」について

「打ち抜く」という言葉から享保十九（一七三四）年豊竹座初演『那須与市西海碯』の絵巻が用例として挙げられる。【図三】が、その第五の切「八島合戦」の場面であり、船軍の様子が画面一杯に描出されている。その真中上部に「此所ぶたい中打ぬき八島のけい大道具迄古今の大でけく」とあり、「舞台中打抜き」とある。文意は、「ここは

舞台中打抜いての八島合戦の模様であり、それは大道具まで古今の大出来である」と、舞台から演技演出、大道具までを誉めている。本文には「春の霞も。晴渡り其処の森蔭。彼処の林朝日に映ずる白旗を。八栗嵐に翻せば。海の面に



図三 『那須与市西海碯』(九州大学附属図書館蔵)



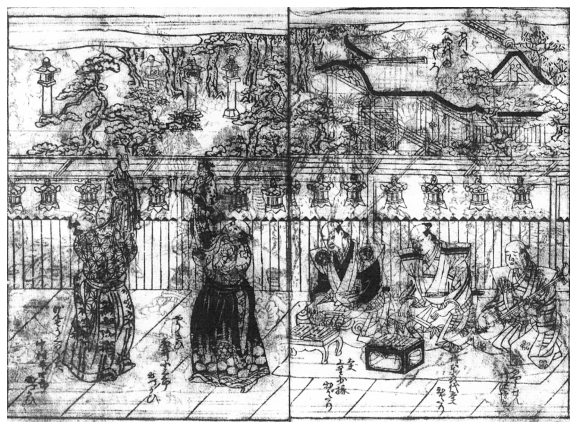
数千の兵船。平家の赤旗吹靡く。源平両家の旗の色。紅葉桜をこき交せて。風に散せる如くなり<sup>(19)</sup>とあり、言うまでもなく戦場は広大な海である。狭い付舞台あるいは手摺舞台での演出とは考えられず、「千畳敷」の舞台と同様に、手摺舞台から手摺を取り外して一面の広い平舞台とし、それを八島の海と做し、大道具で「古今の大でけ」と評する舞台を作り上げたと思定される。本作が好評を博したことは、文化元（一八〇四）年大田南畝序『浄瑠璃譜』に「此新浄瑠璃大入り<sup>(20)</sup>」とあることにより、慥かである。図には、舟の船先で采配を持つて軍を指揮する義経（左上方）を大写しに、那須与市の扇的（上方左右）や自害の様（下方）、与市の二人の子供を脇にはさんだ教経の入水（右上方）、義経の八艘跳び（右中段）、弓流し（右下方）など複数の場面が異時同図法で描かれている。それぞれに見せ場であり、これらの演技が一斉に行われたわけではない。物語の進行に連れて次々に場面が展開したのである。但し図には付舞台が見えず、付舞台と本舞台との関係は不明である。しかしやはり付舞台から本舞台までを一体化して使用したのではなからうか。

以上、「舞台中打抜き」とは、手摺舞台から手摺を取り外して一面の広い舞台にすることを意味し、先に確認した「千畳敷」の舞台と同様であり、後ろを打抜いた舞台であ

る。つまり「後ろを打抜かざれば」と竹本座晶扇の者が言った「新御殿」の舞台とは、手摺を取り外さない、本来の手摺舞台を指している。では手摺舞台をどうすれば千畳敷のからくりが可能なのか。次にその舞台の使い方について考察する。

## 2、「新御殿」における舞台の使い方

注目すべき舞台として、享保八（一七二三）年一月二十日大坂豊竹座初演『玄宗皇帝蓬萊鶴』（以下「蓬萊鶴」）第四の節事「うつゝのから衣」の舞台がある。【図四】はその絵尽であり、玄宗皇帝が夢の中で熱田神宮に行き、楊貴



図四 『玄宗皇帝蓬萊鶴』（九州大学附属図書館蔵）

妃と出会う場面である。<sup>21)</sup>上手から「三味線竹沢権右衛門」

「竹本喜代太夫出がたり」「太夫上野少掾出がたり」「楊貴妃藤井小三郎出づかひ」「玄宗皇帝中村平四郎出づかひ」とある。二人の太夫と三味線による出語りと二人の人形遣いによる二体の人形の出遣いであり、彼らが演じている縦の床面が付舞台である。右上方には「あつた大明神のやしろ」とあり、熱田神宮が見えている。この舞台について角田一郎氏は「人形舞台史」<sup>22)</sup>において次のように述べている。

出語りと全身出遣いとの描かれている床面が付舞台の  
はずである。その後ろの熱田神宮の舞台装置は手摺舞  
台の部分に違いない。この場は本文から見て手摺舞台  
では人形演技は行なわれず、舞台装置が全く人形の背  
後の景色となつている。付舞台と手摺舞台とのそうい  
う関係の演出もあつたという例証となる資料である。

神社の社殿と庭木や石燈籠は全く風景画のように描かれて  
いるが、手摺の形が実際は現われていたであろう。  
傍線部よりこの舞台の特徴は、通常人形を遣う手摺舞台  
では人形の演技は行なわれず、舞台装置が全く人形の背景  
となつている点にある。手摺を生かして、舞台一杯に熱田  
神宮の大道具が仕掛けられている。

竹本座は、『蓬萊鶴』と同様の舞台の使い方をしたので  
はなかるうか。つまり手摺舞台全体に千畳敷のからくりを

舞台装置として仕掛け、前方の付舞台で、義輝や大淀、三  
人の妾たち五体の怨霊による演技を出遣いで見せるという、  
初演時、人形の演技が本舞台でのみ行われたのとは、逆の  
方法である。先に確認したように【図二】の手摺舞台は、  
二段手摺で後方に背後幕がある。比較的簡単に着脱可能な  
手摺は、追加もまた可能であつた。

多段手摺は、上方において延宝（一六七三〜一六八〇）  
頃より使われたようで、例えば貞享二（一六八五）年正月  
刊井原西鶴の『西鶴諸国はなし』巻四の一「形は昼のま  
ね」の挿図には、三段の手摺が描かれている。今回手摺の  
追加も想定されよう。

千畳敷のからくりは、ものの開閉によつて四季折々移り  
変わる景色の変化を楽しむことにあり、横の広がりだけで  
なく大広間の立体性を活用した大からくりであつた。二段  
から三段の多段手摺であれば、規模は小さくなるもののか  
らくり自体は可能であろう。手摺に襖や障子などを設置し、  
多段手摺の段差と重なり奥行きを活用して、からくりを仕  
掛け、「今宮ゑびすのもり」や「住吉のはま」などの景を  
次々に出現させたのではなかるうか。

しかし千畳敷の大広間の中心にある高殿は手摺舞台には  
設置不可能であり、再演時はなかったことが、以下に示す  
修訂による語句変更で明らかである。



○「疾風の風に。吹立られて続いてあがる上段の」。障子に移る呵責の相」(83ウ)↓「疾風の風に。吹立る。障子に移る呵責の相」**室新六**

引用箇所は、「おれと。そなたは実生への菊よ」と仲睦まじい義輝と大淀の前に、冥途から出現した白菊が、非業の死を遂げた苦しみと恨みで無明の業火に焼かれながらも「未来多し」憂目を見せん思ひ知れ」と二人を責め苛む形相を、その炎が障子に写し出している場面である。前者が「千畳敷」で後者が「新御殿」の本文であり、括弧内の数字及び**室新六**は丁付(ノド)である。

「新御殿」では「られて続いてあがる上段の」という文言が削除されており、目的は「上段の」の削除にある。つまり「上段の」が修飾する、「呵責の相」を写す「障子」が、再演時は「上段」になかったことがわかる。**【図一】**に見るように初演時は、千畳敷の大広間には高殿があり、高殿にはその上に障子と緋緞の鎧甲がある。『女夫池』本文には、慶覚が御所内を廻る場面に「御殿くを行き巡る高殿。や足先君平日の御座の間よ。恋しの昔なつかしやと。さつと障子を明給へばこはいかに。小袖と名付し緋緞の鎧甲。上段に立られたり」(第四)とあり、高殿・緋緞の鎧甲・障子は一体の道具立てである。また「上段」にある障子は高殿の障子のみである。その「障子」がないとい

うことは、とりも直さず高殿がなかったことを意味し、再演時の舞台自体が初演時とは異なっていたことをも意味している。

但し小袖の鎧甲は、慶覚が還俗して足利家再興を決意するために必須であり、再演時も必ず設置されたはずである。ではどこに設置されたのか。それには**【図二】**正面上段奥に見える太夫座が参考になる。

太夫座は、寛文末期(一六七二)頃を上限に上方で工夫され、太夫は人形遣いの動きを見て語っていたとされる。

しかし享保中期以降舞台が大掛かりになると舞台装置で隠れ、太夫座として機能しなくなったため、上手横の床に移行している。<sup>(23)</sup>寛保二年当時にはすでに正面上段奥に太夫座はない。つまり元の太夫座の位置、いわば舞台の中心に小袖の鎧甲を設置することが可能であり、左右には障子も設置でき、本文に「さつと障子を明給へばこはいかに。小袖と名付し緋緞の鎧甲。上段に立られたり」とある状況が演出できる。言うまでもなくこの「障子」は、「呵責の相」を写す「障子」とは別物である。先に述べたように「新御殿」の舞台では、人形の出遣いは、付舞台でのみ行われており、手摺舞台上段の「障子」は「呵責の相」を写し得ないからである。

以上「後ろを打ち抜かざれば」と竹本座最員の者が言っ

た「新御殿」の舞台は、多段形式の手摺舞台によるからくり舞台であり、手摺舞台と付舞台との使い分けにおいて初演時とは発想を逆転させ、手摺舞台には千畳敷のからくりを設置し、一方人形の出遣いは付舞台でのみ行われたと想定される。『近松全集』第十七巻所収『千畳敷』絵尽54②の出遣い図は、備考に明記されるよう初演時の流用であり、「新御殿」の舞台図ではない。

では手摺舞台で「千畳敷のからくり」はどのように演出されたのであろう。

### 3、手摺舞台における「千畳敷のからくり」の工夫

基本的には多段手摺の上に襖や障子など開閉可能なものを設置し、その開閉の工夫により「千畳敷」と同様に、移り変わる景色を描出したと想定される。但し「新御殿」の舞台では、手摺舞台の特徴としてからくりを仕掛ける空間に制限があり、規模が小さくなることに伴い、スペクタクル性の演出という課題が残る。スペクタクル性は千畳敷のからくりにとって大きな要素である。だが座本出雲は、竹田からくりの初代竹田近江少掾の息子で、竹田からくり出身である。竹本座には竹田からくりの技術が流入しており、当然何らかの工夫がなされたであろう。

竹田からくり「左禮三福対」という演目がある。「竹



図五 「左禮三福対」絵尽  
「竹田大からくり 子供きやうげん」  
(慶応義塾図書館蔵)

田大からくり 子供きやうげん」の中の演目で、「掛物」から「住吉の景」が出現するからくりである。【図五】には、「掛物」から三つの吹き出しが出て、その一つから「住吉の景」(右下方)が出現し、「かけものゝゑいろゝ」かわりはたらくからくり、「かけ物の中よりすみよしのけいあらわるゝからくり」とあり、住吉大社、反橋、角鳥居松林まで「住吉の景」が詳細に、かつ立体的に描出されている。総じて絵に描かれるのはからくりの見せ場である。実際の舞台では観客の目を引きつける壮大な住吉の景が出現したのではなからうか。千畳敷のからくりと同様、舞台上で壮大な景色を見せる例として、その手法について考え

てみる。

山田氏は、「一般に吹き出しは、あるものが、次に別のものに变化する場合に用いられ、变化の前と後を同じ絵の中に書き込む手法である<sup>(26)</sup>」と述べる。「掛物」がどのように变化するのか、具体的構造について説明されてはいないが、同じ吹き出しで描かれるもので構造が説明されているものとして、竹田からくり「傀儡師」の「船弁慶」がある。山田氏「竹田からくり「傀儡師」について―フィールドと文学史の接点―」に詳細な論考があることから、氏の論考に拠りつつその構造について見てゆくことにする。

竹田からくり「傀儡師」は、竹田からくりの演目の中でも最多の上演回数を有し、その中の「船弁慶」は、能『船弁慶』の後半、西海に沈んだ平知盛の怨霊が船上の義経主従の前に立ち塞がり、弁慶に禱り伏せられる場面であり、波立つ海上と義経主従が乗る船が出現する。【図六】は、最も詳細な情報を伝えるとされる竹田近江大掾藤原清宗の『機関竹の林』（宝暦頃刊）の「傀儡師當船弁慶」の図である。<sup>(26)</sup>「住吉の景」と同様に箱から吹き出しが左右に出ており、右方には義経主従が乗船する船が波の上に、左方には薙刀を頭上に構えた知盛が見える。本稿が注目するのは、義経主従が乗る船が出現するからくりである。

【図六】右下の口上人は、「まずこのでこまはしをこと

ぐくたゝみましてふねにいたします。せんから子にんぎやうをはこにおさめます」と口上を述べている。「このでこまはしをことぐくたゝみ」とは、まずチャップを鳴らしている二体の唐子が箱の中にしまわれ、続いて傀儡師人形の上半身が箱の中に畳み込まれてゆくことを意味し、「船に致します」とは、傀儡師人形の背中にあらかじめ三つ折りに畳まれ装着されていた船が、畳み込まれることで前面に出てきた人形の背上で両開きに開き、海上に出現することとを指している。船中の弁慶・義経・船子は、「先から子人形を箱におさめます」とあるようにあらかじめ船内に畳み込まれており、船が開くのに連れて船中に立ち上がる。



図六 「傀儡師當船弁慶」絵尽  
『機関竹の林』（国立国会図書館蔵）

山田氏はこの構造を愛知県半田市亀崎に伝承される「田中組『傀儡師』」の「船弁慶」について検証することで解明し、田中組では、三つ折りの状態で最長部五〇糎、最高部五八糎の船が、全開すると全長一二一糎、幅四七糎もの船へと変化しており、「傀儡師人形が畳み込まれて、もとに戻ると同様に、舟も畳み込まれたものが開いたり、もとに戻ったり、連続のものとして演じられたのであり、大からくりとして見事に展開していた」と述べる。<sup>(27)</sup> 原理は、ものの開閉である。「左禮三福対」で「住吉の景」が出現するからくりも同様に考えられよう。

「掛物」の背後に「住吉の景」が畳み込まれていると想定する。それが何らかの方法、例えば一八〇度回転するなどで「掛物」の前面に出、まず前後左右に大きく開き、その中から住吉大社、反橋、角鳥居、松林などが立ち上がる、住吉の地が船、住吉大社、反橋、角鳥居、松林などは船中の義経主従に当り、壮大な「住吉の景」が出現する。「新御殿」の舞台に置き換えると、障子や襖が「掛物」に相当する。手摺舞台に設置された障子や襖の背後には、「住吉のはま」や「今宮多びすのもり」などの「景」が小さく畳み込まれており、襖や障子が開くとそれらの「景」が出現し、「左禮三福対」の「住吉の景」と同様の方法で前後左右に開かれ、壮大な景色を出現させる。千畳敷のからくり

が、襖や障子を次々開くとその奥に広大な景を次々に見せるのとは逆に、前方の広い空間を利用するのである。観客の期待に応え、初演時同様の千畳敷のからくりを襖や障子などの開閉で演出すると共に、例えばこのような新奇の工夫をも交えながらスペクタクルな舞台を実現していたのではなからうか。

竹田からくり「傀儡師」は、加藤曳尾庵の随筆『我衣』<sup>(28)</sup>に寛保元（一七四一）年江戸堺町での興行記録があることから、山田氏は上方でのものと早期からの上演を指摘する。つまり竹田からくりにとっては熟練した技術であり、それは竹本座にとっても同様と言えよう。では次に付舞台での演技演出について考察する。

#### 五、「新御殿」の舞台における付舞台での演技・演出

付舞台では、「千畳敷」同様に五体の人形の出遣いが行われたと想定される。「千畳敷」の舞台における出遣いの演技演出については、『近松浄瑠璃集下』（新日本古典文学大系九十二）に、人形の登退場を含めて、大橋正叔氏による詳細な脚注がある。「新御殿」の舞台では、それに加えて新たな演技演出として、増補本文が示す新場面と再演時絵尽表紙の絵が示す人形の演技が挙げられる。増補本文は、再演に当たって追加された新奇の趣向であり、独立した一

場面を形成する。その分析及び意味については別稿を予定しており、本稿では、増補本文が描出する舞台について考察する。

# 1、増補本文による新場面について

まず以下に増補本文全文を提示する。

時ならね共。雪梅の。菊にまじりて色くらべ。ねたみ恨を菊水の。ながれをくむや大淀の。淀のかはせの水ぐるま。誰をまつやらくるくくとゑいと。ゑいと。くくくそれはゑいゑいと。庭のやり水みづさして岩にせかるゝ。谷川の。われてぞするにあふせなき。涙は袖の渌となり。みなぎりおつる瀧つぼのふかき契りを引はなし。人にくませず。我ひとり。淀が名におふ水車。めぐるむくひを思ひしらせんくませじと。よぎる姿もめうくはとなつて。くるくくく。くるくく。くるしむ火宅の車。水わきかへつて大しやうねつのほのほにまぎれ失にけりやみはあやなし。

右増補本文は、**室新五**の丁に挿入され、総字数二百五十七文字である。傍線部「ふかき契りを引はなし」には「フシ」の記譜があり「フシ落ち」で、前後二段落に分かれる。また原作のままであれば**室新二**の丁にある「大淀」に因む「淀の川瀬の水車」がこの場面に、しかも二箇所

用いられており、新場面は大淀に焦点が当てられた場面である。「淀の川瀬の水車」は、前半、後半、どちらでも舞台の中心的位置にある。

まず前半では大淀は、初雪・梅枝・白菊ら三人の妾との妬み恨みを菊水の流れに流し、一途に義輝を待つものの、逢瀬が叶わないことがわかり深い悲しみに打ち拉がれている。

舞台では、「時ならね共。雪梅の。菊にまじりて色くらべ」で、大淀と三人の妾たち四体の人形が一斉に登場し色比べを行う。その後妾たちは早々に退場し、以後大淀の一人舞台となる。傍線部「菊水の流れ」「水車」「遣水」「谷川」「涙」「袖の渌」「瀧壺」は水の縁語であり、前半は「淀の川瀬の水車」を中心に、水からくりが展開される。

「庭の遣水」とあることから、賀茂川の水を引いた室町殿の山水の庭園を模した舞台が設置されたのであろう。そこには「水車」が仕掛けられ、水の流れは大淀の演技につれて、「水車」から「岩」を境に二つにわかれつつ上方に向かい、遂には「滝壺」へと張り落ちることになる。

そのからくりは、例えば享保十五（一七三〇）年刊多賀谷環中仙の『機訓蒙鏡草』に見える【図七】の「異龍竹」<sup>29</sup>は、箱水の中の水車から水が上方に上り、雨のように降るからくりであり、図中には「さあく此度の大当り異龍竹





図七 「異龍竹」「璣訓蒙鏡草」(『訓蒙図彙集成』第二十三巻より転載)

は是じや。此水の上るせいを御覧しませ、「何とも水が上へのぼりて雨の如くにふるはかはつたしかけじや」(上之巻)とあり、巻之下「伝受指南図解」には、「水のいきをいつよし」とある。竹本座はこのようなからくりの仕掛けを応用し、増補本文に「みなぎりおつる」とあるように、勢いよく落ちる滝水を演出したのではなからうか。へ水は大淀のへ涙を象徴すると言えよう。

次に後半では、「淀が名におふ水車」が「猛火」と変じるからくりが始まり、「水」が沸き返って「大焦熱の炎」となるからくりが演出される。元禄歌舞伎の怨霊事以来、竹本座も得意としてきたからくりであり、例えば享保五(一七二〇)年三月竹本座初演近松作『井筒業平河内通』

第四の節事「おんりやうふり分髪」には、その本文に「井筒の内より瞋恚の猛火愛着の水涌立て。火玉水玉迸れは」とあり、井筒の中から猛火によって水が沸き立ち火の玉水の玉が迸っている。後半では、自らの罪により「廻る報ひ」を受け、火宅の苦しみを受ける大淀が描出されている。前半はへ水、後半はへ火で描出される新場面は、煩惱を「水河(貪愛)」と「火河(瞋憎)」の二河に譬えたへ二河白道の世界である。二河白道とは、中国浄土教を大成した善導の『観無量寿仏経疏』に説かれた比喻であり、襲い来る障害を乗り越え、二河に挟まれた一筋の白い道を渡り切ると彼岸に至るとする。法然や親鸞らが教えを説くのに引用し、さらに絵解きによって中世以来広く人々に周知されてきた、観客には周知の世界であった。二章で指摘したように増補される新奇の趣向は、対抗する豊竹座『高麗軍記』の舞台を見据えたものでなくてはならない。では竹本座は『高麗軍記』の何を見据えたのか。

『高麗軍記』は、正徳元(一七一)年初秋以前(推)竹本座初演近松作『百合若大臣野守鏡』の改作であり、出雲にとつてはいわば周知の作品である。「百合若物」に共通して主人公の百合若は、異国征伐の勅命を受けた武将であり、悪人別府親子のため絶海の孤島「玄海が島」に置き去りにされる。舞台では海の情景、水からくりが最大の見



せ場であった。<sup>③1</sup> 竹本座が、二河白道の譬えを利用したのは、『高麗軍記』の水からくりを見据え、それを上回る「水」と「火」のからくりで対抗するためであったと言える。

通常手を加える場合は、観客や読者に分かりやすい方向へと書き直される。観客に周知の二河白道の譬えは、竹本座にとつて最適であった。竹本座は、豊竹座『高麗軍記』の水からくりに対し、二河白道の「水」と「火」のからくりで追つて攻勢を掛けたのである。道頓堀は、さながら豊竹竹本両座によるからくりの競演の様相ではなかつたろうか。

2、寛保二年再演時絵尽の表紙「逆立ちの女（怨霊）」について

再演時絵尽『室町千疊敷』は、『近松全集』（岩波書店）第十七巻絵入本54②に紹介される。その備考には「寛保二年の再演時に、初演時の版本の一部を流用して刷り出した絵尽と思われ、（中略）包紙を流用したと思われる表紙は、初演時のものではないだろう」とあり、絵尽の表紙は再演時のものである。では「包紙を流用したと思われる表紙」とは何を意味するのか。まず絵尽表紙の意味について明確にしておきたい。

解題にあるように原本は慶応義塾図書館蔵本であり、

『狂言絵尽集成』『操三』に合綴され、同書は竹本座十六作品の合綴本である。このような絵尽の合綴本については、内山美樹子氏「演劇博物館所蔵の浄瑠璃絵尽―紹介と二・三の考察―」に詳細な論考がある。<sup>③2</sup>

内山氏によると、絵尽が上演時の発売当初の袋紙入り（包紙と同・谷口注）の形で保存されることは極めて稀であり、多くはまず不要な包紙や表紙が失われ、しかし包紙のオモテは美しく彩色（合羽刷り）<sup>③3</sup> されており、オモテのみ絵尽の表紙に当る箇所糊付し貼り合わされて保存されることが多いという。先の「包紙を流用したと思われる表紙」とあるのは、このことを意味し、原本を見ると明らかに糊で張合わせてある。それは絵尽が、上演前の予告出版物という性格上、大切に保存するという性質の本ではなかつたからであろう。また演劇博物館所蔵の浄瑠璃絵尽は、通常では除去されてしまう包紙のウラも裏表紙の部分に貼付しており、そこには板元名が刷られており、内山氏は、そこに包紙ウラの資料的価値を指摘する。慶応義塾図書館蔵『狂言絵尽集成』も、同様に最終丁ウに包紙のウラが貼り合わされて保存されており、各作品の板元名が確認できる。『千疊敷』は、袋状に張合わされた内側に「京二条通寺町西へ入丁正本屋山本九兵衛板」とある。解題「刊記」の項に「裏表紙紙背に」とあるのは、このことを意味する。

一方、包紙のオモテが残されたのは、美しく彩色されていたというだけではなく、そこには作品の見せ場が描かれていたからであり、「オモテ」の資料的価値は、この点にあると言える。全作品に亘ってこのような手間のかかる作業をした合綴者は、その意味を知っていたと想定される。合綴本に刊記の記載はないが、『慶応義塾図書館和漢貴重書目録』（二〇〇九年三月）によると、「大坂正本屋仁兵衛大和屋宗七他／『延享—安永年間』刊／各絵尽表紙色刷」とある。

【図八】が絵尽表紙の図であり、千畳敷の大広間を背景に相合笠の義輝と大淀の姿と、相合笠の上で逆立ちしている女が描かれている。背景が千畳敷の大広間であるのは、



図八 『室町千畳敷』絵尽  
(慶応義塾図書館蔵)

題名が『室町千畳敷』であり、あえて「新御殿」の手摺舞台である必要を認めなかったであろう。この逆立ちの女について大橋氏脚注には、「白雪か」とあるが、二丁ウの妾たちの着物の模様より「初雪」である。

本稿が注目するのは、この初雪の姿である。『千畳敷』本文に「君と淀とが相合笠の袖と袖」とあり、舞台上では義輝と大淀が相合笠で戯れる場面が実際にあり、初雪もその時、実際に相合笠の上で逆立ちをしたのではないかと推察される。このような絵が絵尽表紙に置かれたということは、この図柄が人々の共通認識として普通にあつたことを意味し、またからくり舞台であり、人形が逆立ちするのは珍しくはないとも言えよう。例えば道成寺物では、怨霊は鐘の中から逆立ちの姿で頭部から出現し、また鐘から柳の枝へ飛び移っては、空中で回転したりする<sup>35</sup>。

しかし再演時初雪を逆立ちさせ、かつ絵尽表紙に置いたのには明確な意味がある。

服部幸雄氏は、女の幽霊が逆立ちする意味について、「さかさまの幽霊」は「成仏しきれず迷っている苦患の魂の象徴であり」、「さかさまの力」は「舞台の上には非日常の狂気にもとづいて形象化され」、その性根は「女の一念の強さ」、「恋争い、嫉妬」であり、それが舞台上で演じられ広く享受されるに至ったのは、元禄歌舞伎の女方の芸、

怨霊事・輕業事によると述べる。<sup>36</sup>つまり、初雪が義輝と大淀の相合笠の上に逆様に立つのは、大淀に唆された義輝の命で惨殺され中有に迷う初雪の、「非日常の狂気」となった恋の恨みの「女の一念の強さ」に拠り、それが再演時、絵尽表紙に置かれたのは、修訂で第四の節事の題名が「千畳敷」から「新御殿」へと変更されたことに拠る。

「新御殿ねみだれ髪」へという題名及び再演時番付外題左側に「新御殿栄花の伊達物語昔を今に三人の妾色と情の殿争い」と明記されたように「新御殿」は三人の妾たちの「殿争い」「嫉妬」が主眼である。番付に書かれる文言は、真先に観客の目に入る重要な宣伝文の一つであり、端的に作品の見せ場を表現する。二人の相合笠の上で初雪が逆立ちする絵尽表紙の絵は、その文言の絵画化であり、「新御殿」を象徴すると言えるよう。

では「新御殿」の舞台のどこで、初雪は逆立ちしたのであろう。相合笠の義輝と大淀の姿は、「新御殿」本文に次のようにある。

君と淀とが相合笠の袖と袖。たばこ恋草伽と成。煙吹まぜ。ちらくくと。松にも雪の。置頭巾。殿様く寒そにござるに火桶やりたや炭添へて。いつそ二人が。雪ならば。降り重なりて氷付。離れまいぞやいつ迄も。爰は呉山にあらね共笠の雪の重さよ。いで笠の雪を払

はん傾く笠の動かばこそ。すはく重るぞ重たや重し。大磐石の碎け乱れて飛ぶ雪の。中に執念き初雪が。中有の面影忽然としてすつくと立。なふ。恨みぞ積もる八寒の雪に身を埋み。大紅蓮の水にとどられ苦しみ受くるも誰故ぞ。天に叫び。地につく息も白雪の。乱れて。姿は消へ失せけり。

大淀と義輝が「相合笠」という、より仲睦まじい姿で登場するにつけて初雪の「女の一念」は「狂気」となって、「大磐石の碎け乱れて飛ぶ雪の。中に執念き初雪が。中有の面影忽然としてすつくと立」と、自分自身を逆立ちさせたのではなからうか。

## 六、おわりに

人形浄瑠璃の舞台は明らかでないものが多いが、本稿では寛保二年再演時の第四の節事「新御殿」の舞台が、初演時「千畳敷」の舞台とは異なることに着目し、その舞台について考察してきた。舞台の変更は、豊竹座の繁昌に対抗するために新奇の趣向を仕掛けるためであったが、竹本座は、通常概念に捉われることなく新しい舞台を作り上げていた。

人形を遣う手摺舞台は千畳敷のからくりの演出のために使用し、一方人形の演技はすべて付舞台で行うという、通

常の人形浄瑠璃舞台の使い方とは異なる方法を取り、それは「千疊敷」の舞台に対して観客が有するイメージを完全に覆すものであった。また付舞台では増補場面として二河白道の〈水〉と〈火〉のからくりを仕掛け、「新御殿」を象徴する演技として、恋の恨みの「女の一念」で、人形（女の怨霊）が逆立ちするからくりを取り込んだ。舞台の成功は、『竹本不断按』に「上上吉 女夫池なれとなにはのぼらはいせの鮎結<sup>38</sup>」とあることから知れる。

観客の予想や期待を踏まえ、一方ではそれを覆しつつもより強く観客を舞台に惹きつける手法に、背水の陣とはいえ、柔軟な発想のもと斬新な舞台を実現できる竹本座の隠された力が看取できよう。そこに座本出雲の力が大きく働いていたことは確かである。この後竹本座は二年後の延享元（一七四四）年に播磨少掾を病気で失うものの、出雲を中心に切り抜け、翌延享二（一七四五）年には並木宗輔を立作者に迎え、隆盛に向かうことになる。

## 注

(1) 京では都万太夫座で享保六年益以前『津国女夫池』が、大坂では竹島幸左衛門座益興行に『室町千疊敷』と題して上演された。

(2) 大橋正叔氏は「この場が大評判・大当りであったことは、再演（寛保二年四月）の際の外題「室町千疊敷」が語っている」と述べる。『近松浄瑠璃集下』（新日本古典文学大系九十

二、岩波書店、一九九五年）所収「津国女夫池」第四の脚注。  
(3) 拙稿「津国女夫池」諸板の考察―現存本調査を通して―（『京都語文』第二十一号、佛敎大学国語国文学会、二〇一四年十一月）。本稿と併せて参照されたい。

(4) 文耕堂は、近松の添削を受けた直系の弟子であり、享保末より立作者として播磨少掾と共に元文期の竹本座を支えてきた人物である。しかし寛保元（一七四一）年五月の「新うすゆき物語」を最後に、文耕堂の名が正本その他どこにも見られなくなる。おそらくその後まもなく没したかと推測されている。生没年不明。

(5) 大坂府立中之島図書館蔵本（18-3-66）による。また西島孜哉氏「上方狂歌檀の趨勢（上）―貞柳から木端へ―」（『武庫川国文』第三十四号、一九八九年十二月）等参照。

(6) 上演があればすべてに浄瑠璃本が出版されたわけではない。長友千代治氏は「大入繁昌の浄瑠璃は正本として板行され」（『近世上方浄瑠璃本出版の研究』東京堂出版、二〇〇六年）と述べており、少なくとも上演が成功であることが必要である。また初演時浄瑠璃本の刊行日は、初演興行開始後ほぼ五十日後、かつ初演興行中であることが神津武男氏により明らかにされている（『浄瑠璃本史研究』八木書店、二〇〇九年）。

(7) 『日本庶民文化史料集成』第七巻人形浄瑠璃（三一書房、一九七五年）所収。

(8) 『狂哥月の鏡』は、延享三年の序があり、刊年の明記はないものの貞柳の追善に合わせたの出版である。木端は『千疊敷』の直後の演目である同年七月二日初演『男作五雁金』に

ついても「竹本五雁金といふ浄るり文月二日よりして評判よき噂のあれば 本語はつ秋の空に向ひし雁かねとてみんなみに社趣きにけれ」という狂歌を詠んでおり、内容から「五雁金」の上演中と想定される。「月の鏡」には「千畳敷」の歌の次に並んで掲載される。狂歌は、時事性をもつて親しまれ楽しめる文芸であり、木端は「千畳敷」「五雁金」のそれぞれの上演中、楽しみながら詠んだと想定される。

- (9) 『元禄文学の開花』近松と元禄の演劇（講座元禄の文学第四巻、勉誠社、一九九三年）。

- (10) 『岩波講座歌舞伎・文楽』第八巻第四部Ⅱ「人形・からくり」（岩波書店、一九九八年）。

- (11) 『名作歌舞伎全集』第七巻『廓文章』戸板康二氏解説（東京創元新社、一九六九年）参照。

- (12) 『義太夫年表近世篇』別巻二索引篇（八木書店、一九九〇年）所収。

- (13) 祐田善雄氏「絵づくし本放」『繙読勘考』（『国語国文研究』論考と資料）五号、一九四一年十月）。

- (14) 神津武男氏「浄瑠璃絵尽作品名別所在目録（未定稿）——浄瑠璃絵尽研究の現在と二三の補遺——」（『かがみ』第四十二号、二〇一二年三月）、また注（6）同書。

- (15) 京都大学文学研究科図書館蔵『向山誠齋筆記癸丑雜綴七』（国史4階あ815）所収による。写本。

- (16) 近松の辞世文に「三槐九卿につかへ」とあり、また出自関係資料である系図（岩波書店刊『近松全集』第十七巻所収）の「信盛（近松の本名）」の項に「近松門左衛門信義次男仕一条禪閣恵観公於洛卒」とあることによる。原道生氏は、恵観以外に、正親町公通、阿野実藤、町尻兼量らの名前も挙げ、

「そのことは、図らずも、後年、彼が芝居の作者たろうと志すようになった時、極めて有利に働く貴重な体験としての意味を持つこととなるのだった」と指摘する（『近松浄瑠璃の作劇法』第一部総論「近松の人となりと作品」、八木書店、二〇一三年）。

- (17) 上之巻に「切に最明寺雪の段。太夫本の出かたり厳しく当卯月八日を初日とし。今月今日まで入詰年越の浄るりとなれり」とある（注（7）同書）。一風は、豊竹座の正本板元、正本屋西沢九左衛門である。

- (18) 九州大学附属図書館文系合同図書室蔵『浄瑠璃絵尽集二』（国文386.94）による。

- (19) 『豊竹座浄瑠璃集』二（叢書江戸文庫十一、国書刊行会、一九九〇年）による。

- (20) 『燕石十種』第三巻（中央公論社、一九七九年）による。

- (21) 九州大学附属図書館文系合同図書室蔵『浄瑠璃絵尽集一』（国文386.94）による。

- (22) 『人形浄瑠璃舞台史』（八木書店、一九九一年）所収。

- (23) 外題年鑑（宝暦七年）によると竹本座では享保十二（一七二七）年「加賀国篠原合戦」の項に「始て正面の床を横へ直す」とある。豊竹座では、享保十九年「北条時頼記」からで、

- 同様の記載がある。『浄瑠璃研究文献集成』（北光書房、一九四四年）による。

- (24) 慶応義塾図書館三田メディアセンター蔵『狂言絵尽集成』「操二」（209-217-11）による。

- (25) 山田和人氏「竹田からくり「傀儡師」について——フィードと文学史の接点——」（『歌舞伎研究と批評』第十二号、一九



九三年十二月)。氏は本論文において、「竹田からくりの絵尽がきわめて正確にその芸能を記しており、からくり絵尽という範囲ではあるものの、絵尽が演劇研究の資料としてかなり信憑性の高いものであることも確認できたのではないかと思う」と述べ、絵尽の正確性、演劇研究の資料としての信憑性が高いことを指摘する。

- (26) 掲載図は国立国会図書館蔵本(わ777-1)による。同書には刊記がないが、同館所蔵「寛延宝暦番付」所収番付「機関竹の林」には、「宝暦七丁丑六月吉日」「はんもとさかい町中嶋屋□」とある。竹田近江大掾藤原清宗は、竹田からくりの四代近江大掾で、寛保二年九月没の三代近江大掾清英の弟「平助」である(祐田善雄氏「竹田近江・出雲の代々」『浄瑠璃史論考』中央公論社、一九七五年)。

- (27) 山田氏「田中組「傀儡師」の人形とそのからくりの構造」(『同志社国文学』第四十号、一九九四年三月)、「からくりになった『船弁慶』」(竹田からくり「傀儡師」の世界)、「(廣田鑑賞会研究第十八回船弁慶、二〇一二年四月)」等。「田中組「傀儡師」」とは、現在愛知県半田市亀崎潮干祭で毎年五月三、四日に奉納されている田中組神楽車上山からくりの「船弁慶」のことで、山田氏は、「現存する唯一の竹田からくりの検証可能な事例」と指摘する。

- (28) 「寛保元年酉三月より九月頃迄、大坂竹田近江大掾、堺町勘三郎芝居の向にて、からくり并子供狂言令見之」とあり、その演目の中に「くわいらひ師の人形からくり、舟弁慶にかわる」とある。『日本庶民生活史料集成』第十五卷(三一書房、一九七一年)所収。

- (29) 朝倉治彦氏監修『訓蒙図彙集成』第二十三卷(大空社、二

〇〇〇年)による。

- (30) 元禄期の歌舞伎の女方の所作事の一つで、死霊や生霊が出現するもの。その一つに「傾城浅間獄」(元禄十一年初演)で、起請を火に投入すると煙の中から傾城奥州が出現し恨みを言う場面が人気となり、反魂香の趣向と共に歌舞伎や浄瑠璃で様々の形で取り込まれてきた。

- (31) 『百合稚高麗軍記』は、早稲田大学演劇博物館デジタル・アーカイブ・コレクション貴重書(浄瑠璃本)データベースの内、原題簽・初演時出版の奥書を有する(210-01534)による。また金昭賢氏「浄瑠璃『百合稚高麗軍記』における高麗像」附・百合若の名はどこからきたか(『演劇映像学』二〇〇九、第四集)、佐藤彰氏「人形操法―百合若大臣野守鏡」に見る人形(『国文学解釈と教材の研究』第四十七巻第六号、二〇〇二年五月)等参照。

- (32) 『演劇研究』第五号、一九七一年四月。

- (33) 「合羽刷り」とは、「色刷りの一技法で、色を施したい部分だけを切り抜いた当て紙を作り絵の上に置いて、その空白部分へ刷毛で色を塗り込むもの」で、「主として上方において用いられ」た技法である。中野三敏氏「和本のすすめ」(岩波書店、二〇一一年)。

- (34) 慶応義塾図書館三田メディアセンター蔵『狂言絵尽集成』「操三」(209-277-1)による。

- (35) 山田氏「からくり人形と絵画資料」(『芸能史研究』一九〇号、二〇一〇年七月)等参照。

- (36) 「さかさまの幽霊」(ちくま学芸文庫・筑摩書房、二〇〇五年)。

- (37) 早稲田大学演劇博物館デジタル・アーカイブ・コレクション



ン、近世芝居番付データベース『室町千疊敷』(m24-00089-008)による。

(38) 注(7)同書。

#### 付記

本稿は、二〇一三年七月七日（於神戸大学）の日本文学協会第三十三回研究発表大会における口頭発表の内、舞台についてさらに考察を加えたものである。席上、貴重なご教示を賜りました福田安典氏に深謝申し上げます。成稿に当り、図版掲載のご許可を賜りました九州大学附属図書館、慶応義塾図書館三田メディアセンター、国立国会図書館に深く御礼申し上げます。なお論文中の近松作品はすべて『近松全集』（岩波書店）による。原典引用に際しては、適宜漢字を当て通行の字体とした。但し新しく提示した増補本文は、原文どおりである。